

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1, 7.072.2, 792.8

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ БАЛЕТА ФРЕДЕРИКА АШТОНА «СИМФОНИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ»

Дудина М. К.^{1, 2}

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

² Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В апреле 1946 года Фредерик Аштон представил свой новый шедевр — «Symphonic variations» («Симфонические вариации») на музыку С. Франка. Этот спектакль по сей день остается в репертуаре Королевского балета и отражает специфические особенности английского стиля. Звездный состав исполнителей возглавили Марго Фонтейн и Майкл Сомс, а лаконичное оформление Софии Федорович до сих пор считается классическим и единственно возможным.

В статье представлен анализ хореографического текста «Симфонических вариаций», выделены характерные черты балетмейстерского почерка Фредерика Аштона, приведены художественные обобщения и параллели с учетом культурно-исторического контекста.

Ключевые слова: Фредерик Аштон, английский балет, Симфонические вариации, Сезар Франк, Дэвид Воган, Джули Кавана, хореографическое искусство.

GENRE IDENTITY OF FREDERICK ASHTON'S BALLET SYMPHONIC VARIATIONS

Dudina M. K.^{1, 2}

¹ Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 2, Glinki St., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

² Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

In April 1946, Frederick Ashton presented his new masterpiece — *Symphonic variations* with the music of S. Frank. This performance still remains in the repertoire of the Royal Ballet and reflects the specific features of the English style. The stellar cast of dancers was led by Margot Fonteyn and Michael Somes, and Fedorovich's laconic design is still considered as the classic and the only possible one.

The article presents a detailed analysis of the choreographic text of the «Symphonic Variations», highlights the characteristic features of Frederick Ashton's choreographer's style, provides artistic generalizations and historical parallels, taking into account the cultural and historical context.

Keywords: Frederick Ashton, English ballet, *Symphonic variations*, Cesar Franck, David Vaughan, Julie Kavanagh, the art of choreography.

В отечественном балетоведении бытует мнение о значительном русском влиянии на творчество английского балетмейстера Фредерика Аштона. «Хореограф обращался к разным жанрам, ставил большие и одноактные балеты, сюжетные и бессюжетные, среди них были комедийные, драматические, трагические. Не изменял Аштон только одному — классическому танцу, навсегда покорившему его на спектаклях русских артистов» [1, с. 79]. Балет «Симфонические вариации» как нельзя лучше иллюстрирует пристрастие Аштона к классическому танцу и... отрицает русское влияние.

«Симфонические вариации» на музыку Сезара Франка увидели свет в 1946 году. Премьера была запланирована для открытия первого сезона труппы «Садлерс-Уэллс Балле» на сцене Королевской Оперы в Лондоне. Художественный руководитель и идейный вдохновитель труппы Нинетт де Валуа некоторое время колебалась перед принятием приглашения Дэвида Вэбстера, директора Ковент Гарден. Переезд в Королевскую Оперу, помимо явных плюсов, имел и подводные камни. Де Валуа, в частности, опасалась, что едва вставший на ноги английский балет потеряется на большой сцене королевского театра и утратит свою самобытность, свое национальное лицо.

И опасалась она не напрасно. Вот что отмечал балетный критик Дэвид Воган после нескольких вечеров со старым репертуаром в Ковент Гарден: «“Ноктюрн” был не единственным довоенным балетом, который не пережил переезда. Провалились почти все спектакли, чья драматическая и эмоциональная составляющая не возымели должного эффекта на большой сцене. А вот более танцевальные спектакли, такие как “Конькобежцы”, например, вполне органично вписались в новые условия» [2, р. 203].

Поэтому акцент в репертуарной политике был сделан в первую очередь на создание новых оригинальных постановок английских балетмейстеров

и лишь во вторую — на поддержание существующего классического репертуара труппы.

Реализовать задуманный план, однако, не удалось. Накануне заявленной премьеры постановки Аштона танцовщик Майкл Сомс получил серьезную травму колена, и потому премьера «Симфонических вариаций» сместилась на апрель, а 20 марта показали довоенные балеты «Dante Sonata» и «Конь-кобежцы». Тем не менее именно «Симфонические вариации» ознаменовали новую эпоху в развитии английского балета, его переход на новый уровень и новую сцену.

Нинетт де Валуа заказала Аштону торжественный балет, панегирик, призванный прославить важный момент. Исходя из жанра спектакля, можно было предположить, что балетмейстер задействует большой кордебалет, даст возможность выделиться всем мало-мальски техничным солистам, призовет целый штат сценографов для создания пышных декораций и костюмов и поставится занять каждый сантиметр новой большой сцены.

Но Аштон в огромное сценическое пространство выставил шестерых танцовщиков. Лаконичное абстрактное оформление, более чем скромные костюмы не давали никакого намека на торжественность случая. И все-таки — это торжество. Торжество чистого танца, торжество слияния музыки и хореографии в неразрывное целое, торжество безупречного вкуса Аштона и благородного стиля английского балета.

Идею спектакля балетмейстер вынашивал все пять лет войны. Он вспоминал это время так: «Служа в ВВС, видимо, от бесконечных горестей и отчаяния я несколько ушел в мистицизм. Я читал мистическую литературу — труды Святой Терезы Авильской, Хуана де ля Круса и других. Я снова и снова слушал “Симфонические вариации” Сезара Франка и, когда, наконец, решил создать балет на эту музыку, у меня была детально проработанная идея о некоем мистическом браке и Бог знает, о чем еще» [2, р. 203–204].

Аштон отталкивался от структуры вариаций Франка: их композиция своеобразна. «Это — вариации на две темы: первая более скорбного, “вопросительного” склада, а вторая, звучащая издали, носит балладный характер, — писал М. С. Друскин. — Вслед за вступлением возникают три раздела. В первом противопоставлены ранее показанные темы: соревнуясь, их попеременно излагают солист и оркестр. В следующем разделе (Allegretto), соответствующем медленной части симфонии, вторая тема предстает в пяти вариациях и подвергается интенсивному развитию: сначала она излагается в духе мечтательного хора, приобретая затем полетный склад. В финале же (Allegro) главенствует первая тема; она объединяется со второй в героически устремленном порыве» [3, с. 248].

Аштон, следуя за композитором, выделил четыре хореографические части и разработал, судя по сохранившимся дневниковым записям, если не сюжет-

ную экспликацию, то, как минимум, развернутую программу (полностью записи приводит в своей монографии Дэвид Воган [2, р. 204–205]). В ней он оперирует такими образами, как «самоотдача и растворение в Божественной любви», «принятие пострига монахиней», «смена времен года» и «отождествление с женским и мужским началом».

«Все эти вещи если и были включены в балет, то лишь для того, чтобы, подвергнувшись многократной шлифовке, в конце концов, утратить всякие зримые очертания, — сообщал сам балетмейстер в интервью журналу “Балет”. — Я не был настроен перегружать постановку буквальными идеями, а скорее хотел, чтобы зритель мог прочесть в ней что-то свое. Так однажды кто-то сказал мне, что видит в “Симфонических вариациях” утро мироздания. Довольно точно, подумал я» [2, р. 206].

В процессе работы почти все мистическое, да и весь сценарий, исчезли. Как исчез и кордебалет, изначально запланированный. Балет становился все более и более аскетичным. Остались лишь три пары солистов, одетых в изящные стилизации греческих туник у женщин, и классическое трико с одним обнаженным плечом у мужчин. А из всех задуманных декораций — зеленый фон и несколько волнистых и косых прямых линий, весьма отдаленно напоминающие английский пейзаж. Сценограф балета Софья Федорович, ближайший друг и соратник Аштона, по его собственному выражению, работала вместе с балетмейстером над созданием и окончательной отделкой спектакля. Поэтому оформление вместе с концепцией балета упрощалось и становилось все более абстрактным.

Отсрочка премьеры позволила Аштону «отсесть все лишнее». Он вносил изменения в хореографию до последнего дня, но что еще удивительнее, — и после премьеры он все еще был недоволен и продолжал шлифовать спектакль. Что представлял собой этот необычный опус?

С первыми звуками музыки занавес поднимался, открывая зрителю залитое светом пространство, не ограниченное даже задней кулисой — волнообразные линии на зеленом фоне только усиливали ощущение бесконечности. В этом пространстве — шесть безупречных фигур. То ли это греческие статуи, то ли сами античные боги замерли, составив геометрический орнамент. Три женщины на первом плане, трое мужчин позади них. Танцовщики вальяжно расслаблены — свободное положение туловища, «тяжелые» руки, склоненные к правому плечу головы — все в их позах говорит о размышлении и ожидании.

Первыми «оживают» женщины. Широкое *port de bras* оканчивается в положении с изогнутым корпусом и вытянутыми в диагональ руками: одна над головой, другая — к противоположному бедру. Вкупе с мелким *pas de bourgé* создается ощущение едва сдерживаемой динамической напряженности, которая разрешается сильным *grand battement en écartée*, а затем смягчается элегантно

позировкой рук и партерными прыжками. Это движение лейтмотивом проходит через весь балет, равно как и поза *croisé* (одна рука в высокой третьей позиции, другая у груди), в которую танцовщицы то и дело возвращаются.

Солирующему фортепиано вторит мелкая работа ног — легкие прыжки, бег на пальцах, *pas de bourgé*. Амплитуда движений нарастает по мере насыщения оркестровой партитуры. Руки мягко аккомпанируют, сдержанно и редко включаясь в работу.

В какой-то момент «оживает» центральный юноша. Он делает несколько пробных шагов, на миг фиксируя позу после каждого. Танцовщик как будто прислушивается к своим ощущениям, пробудившись после векового сна. Три девушки группируются вокруг него, и начинается *adagio* с участием всех четверых. С тремя своими «музами» юноша обращается с равной степенью отрешенности, не выказывая предпочтения ни одной. Начинаясь с партерных поддержек и живописных групп, *adagio*, сообразно характеру музыки, набирает силу и мощь — высокие поддержки, динамичные вращения и прыжки приводят танцовщиков к яркой кульминационной позе, после которой *adagio* распадается. Танцовщицы возвращаются к своим *port de bras* и диагональным рукам-стрелам. Еще некоторое время они двигаются вокруг солиста, постоянно меняясь местами, словно неустойчивая субстанция, всей группой направляясь вперед к авансцене. Но вот юноша прощается со своими партнершами и уходит вглубь сцены, чтобы «вдохнуть жизнь» в оставшихся до сих пор статичными товарищей.

Следующий эпизод — мужское соло. Это не привычная для нас героическая демонстрация силы и мужественности, а скорее лирическая зарисовка. Движения задает центральный танцовщик, а двое крайних вторят ему канонно. Периодически все трое движутся в унисон. Основные движения — *rond de jambe en l'air sauté*, сдержанные вращения, позы *arabesque* и *attitude* и спокойные высокие *changement de pied*. Необычно для мужского танца положение рук — они вытянуты в стороны или диагонально вниз с согнутыми запястьями. Но поскольку все позы горделивы, а движения спокойны и уверенны, такие руки не придают танцовщикам женственности, делают их похожими на античных богов, сочетающих в себе мужское и женское начала.

В перекличку с мужчинами вступают женщины. И здесь балетмейстер не делает различий в пластике по принципу пола танцовщиков. И те и другие на равных правах исполняют стелющиеся *pas de basques*, мягкие *pas de bourrée dessus-dessous*, широкие *sissonne fermée* и *sissonne ouverte*.

Внезапно танцовщики одним прыжком разлетаются, освобождая пространство сцены. Характер музыки меняется: оркестровое *legato* без всякого перехода сменяется энергичным фортепианным фрагментом. Пришло время для женского соло. Две танцовщицы синхронно движутся по диагонали из правого

верхнего угла сцены в левый нижний и за время вариации успевают пройти эту траекторию трижды. Механическая отрывистая пластика — мелкая техника ног (*sauté* на пальцах, короткие *assemble*, *pas de bourré*, *emboîté*) и острые короткие движения рук — смягчается лишь в третьем диагональном проходе, когда в работу включаются корпус и плавные *port de bras*, причем «колющие» движения стоп сохраняются.

К танцу девушек присоединяется солист. Во вновь образованном трио танцовщицы ведут линию отрывистого хореографического «*pizzicato*», а юноша берет на себя широкие движения и большие прыжки. Вместе они смотрятся необычайно гармонично, как инструменты в оркестре, исполняя каждый свою партию, образуют единую музыкальную ткань.

О музыкальности Аштона не раз было сказано [4, с. 6], однако в «Симфонических вариациях» он превзошел самого себя. Он творит симфоническое полотно танца вместе с композитором. Свободно следует то за мелодией, то за аккомпанементом, выделяет движением музыкальные акценты или, вдруг, выдерживает паузу, которой нет в партитуре. Балетмейстер не буквально «оттанцовывает музыку» — он ведет свою линию вместе с ней, но при этом ни одного «непопадания» не совершает. В итоге получается симбиоз музыки и хореографии, более того, хореография заставляет музыку засверкать новыми красками и выводит «Симфонические вариации для фортепиано с оркестром» из рядовых сочинений в выдающиеся.

Не имеющий музыкального образования Аштон обычно советовался со своим коллегой по театру композитором Константином Ламбертом. Тот консультировал его по части выбора музыкального материала, помогал разобраться с партитурой и зачастую аранжировал существующие произведения под нужды и требования балетмейстера. В случае с «Симфоническими вариациями» Ламберт пытался отговорить Аштона использовать музыку Франка. Он утверждал, что она самодостаточна в своей целостности. Аштон, однако, проявил небывалую настойчивость, и после премьеры балета Ламберт признал, что был неправ [5, р. 310].

Славился Аштон и умением проявлять лучшие стороны танцовщиков. Так и в «Симфонических вариациях» первоначальный состав исполнителей признается непревзойденным, и дело не в техническом мастерстве довоенного поколения артистов, а в том, что балетмейстер ориентировался на индивидуальные особенности той первой шестерки: Марго Фонтейн, Мойры Шерер, Памелы Мэй, Майкла Сомса, Брайана Шоу и Генри Дантона.

Марго Фонтейн и Майкл Сомс уже имели репутацию сложившегося дуэта. Они успешно и слаженно исполняли довоенные постановки Аштона («Гороскоп», «Мудрые девы») и впоследствии вместе перетанцуют весь классический репертуар. Поэтому за ними Аштон оставил лирические *adagio*, а технически

сложную мужскую вариацию доверил Брайану Шоу — самому виртуозному из всей тройки. Эта вариация и по сей день носит его имя.

Итак, после скерцозного трио пришла очередь мужского и женского соло. Вариация Шоу начинается «с места в карьер». Танцовщик на последние аккорды предыдущей части «вылетает» в центр сцены и, не сбавляя скорости, взмывает ввысь мощным *sissonne* и, словно преодолевая законы физики, «выбрасывает» себя обратно в *coupe-jeté en tournant*. Повторив комбинацию несколько раз, он переходит к сочетанию больших прыжков и вращений на авансцене, закрутившись в конце в бешеном темпе в *arabesque*. Несколькими *grand jeté* танцовщик отправляется на круг. Без какой-либо передышки пролетает полный круг комбинацией *jeté en tournant* и *emboîte*, уступая, наконец, место танцовщице (Марго Фонтейн — в первом исполнении).

Мужская вариация оставляла впечатление прямо-таки звериной энергии. Будто сильное животное демонстрирует мощь своего тела, юноша исполняет один трюк за другим, «наращивая обороты», ни разу не передохнув.

Женская вариация построена на мелкой технике и легких прыжках — *sissonne fermée*, *jeté en tournant*, *pas de poisson*, *pas failli* в сочетании с *pas de bourré suivi* и *tours soutenu*. По сути — это не полноценная вариация, а лишь небольшое соло, предшествующее лирическому дуэту.

Уже во время вступления к *adagio* балетмейстер задал основные лейтмотивные движения и позы, которые повторялись и развивались до конца балета. В первых — это невысокий *arabesque*, в котором рабочая нога поднята на сорок пять градусов, верхняя часть туловища чуть откинута назад, взгляд направлен в потолок. Эта простая поза создает впечатление, что танцовщица впитывает некую божественную энергию, всей душой устремлена к небесам. Во вторых — необычное положение рук: балерина одной рукой нежным жестом обвивает голову партнера, а другой словно указывает путь, куда предстоит направиться.

И, наконец, знаменитые «воздушные шаги» Аштона тоже появились здесь. Танцовщик слегка приподнимает партнершу над полом и проносит вперед. Она же имитирует плавные стелющиеся *sissonne fermé*. Создается иллюзия, что неземное существо плывет по воздуху.

Именно такими «шагами», перемежающимися с легким *pas de bourré suivi*, танцовщики проходят круг и еще один по авансцене туда и обратно. Вторая часть *adagio* выстроена по диагонали, излюбленной Аштоном (из верхнего правого угла), и состоит всего из трех движений: *pas glissé* в *arabesque*, *jeté* в поддержке и позы *arabesque*. Повторив комбинацию несколько раз и выполнив серию обводок, пара заканчивает *adagio* и присоединяется к остальным танцовщикам, как бы приглашая их повторить эту лирическую часть.

Две оставшиеся пары принимают приглашение, берутся за руки, как танцующие вокруг «майского дерева», и таким хороводом отправляются вглубь

сцены. Второе *adagio* является вариацией на тему первого. Теперь уже три пары исполняют все те же «воздушные шаги» и обводки. Постепенно нарастает амплитуда и скорость движений: если раньше легкими *fermée* порхала только девушка, то теперь все три танцовщика мощными прыжками с зависанием в воздухе пролетают по сцене, спокойные обводки уступают место стремительным *tours en arabesque*, а едва заметное *suivi* сменяется порывистыми *glissade* на пальцах. Несколько раз повторяется бег взявшихся за руки танцовщиков как символ единения, а может и отсылка к средневековым обрядам «майского дня». Исполнители заканчивают *adagio* в позах, с которых балет начинался, только теперь они объединились в пары и стоят, соприкасаясь правыми плечами (мужчины спиной к зрителю). Видимо, «мистический брак» свершился. Мужское и женское объединились, и последняя часть балета посвящена чествованию этого события.

Резко меняется характер музыки — тревожно-лирическое легатированное *adagio* отступает под натиском брызжущего весельем и торжеством *allegro*. По своему темпу — *allegro non troppo* — последняя часть соответствует балетной коде.

По сути, это и есть кода с небольшим лирическим отступлением, напоминающим о главной теме балета. Хореограф дал «высказаться» всем парам по отдельности (используя компактные *ballonné*, *brisé*, *entrechat*, *sissonne*). Затем, развивая те же движения, солируют две крайние пары, в то время как центральные танцовщики удерживают величественный статуарный *arabesque*.

И снова центральный юноша «дирижирует» двумя другими. Он задает движение, они вторят ему. Партнерши присоединяются к танцовщикам, и все три пары в унисон исполняют серию стремительных вращений с мгновенными остановками в графически выверенных позах.

Короткий дуэт центральной пары развивает движения их первого *adagio*. «Воздушные шаги» перерастают в летящие *jeté entrelacé*, *arabesques* увеличиваются в амплитуде — не сорок пять градусов, а все сто восемьдесят, появляются большие позы *écarté* и обводки в *attitude*. Остальные танцовщики подхватывают чуть с запозданием движения солистов, оттесняя их на второй план.

Последние две минуты балета — настоящий апофеоз. Девушки стремительно вращаются вокруг своих партнеров, вовлекая их в неистовое действо. Неутомимые танцовщики, резюмируя, напоминают зрителю движенические лейтмотивы спектакля. Здесь и мелкая техника, и большие прыжки, и вращения, и поддержки, и бег по кругу «майским хороводом», и, наконец, финальный аккорд: все возвращаются в исходную композицию, с которой балет начинался.

Основными балетмейстерскими приемами спектакля стали симфоническое развитие пластических тем, наличие хореографической драматургии (во

многом совпадающей с музыкальной) при отсутствии сюжетной драматургии и классический танец как главное выразительное средство.

В военные годы в английском балетном театре укрепился драмбалет или близкий к нему жанр — спектакль с ясной сюжетной линией, прямолинейными (а иногда и лобовыми) характерами и пантомимой в качестве основного выразительного средства. Аштон шел против течения и возвращал классический (или неоклассический?) танец как главную составляющую балета.

Биограф Аштона Дэвид Воган писал: «Более чем какой-либо другой из его балетов, “Симфонические вариации” — плод глубоких размышлений Аштона и постоянного пересмотра концепции, благодаря чему конечный результат обнаружил безупречную лаконичность высказывания» [2, р. 206].

Его «Симфонические вариации» — это гимн чистому танцу и хореографическое кредо балетмейстера. Он не прячется за пышные декорации и костюмы, не пытается замаскировать композиционные промахи большим кордебалетом, не поучает и не наставляет на путь истинный, но что-то в его спектаклях делает зрителя немного лучше, одухотвореннее. «Если бы все творчество Фредерика Аштона пришлось охарактеризовать всего двумя работами, ими, безусловно, стали бы “Симфонические вариации” и “Тщетная предосторожность”» [6].

Английский критик А. Котон ставил «Симфонические вариации» в один ряд с такими памятниками классической хореографии XX века, как «Шопениана» М. Фокина и «Аполлон Мусагет» Дж. Баланчина [2, р. 207]. Так ли это — вопрос субъективного восприятия, но, безусловно, «Симфонические вариации» продолжают традицию бессюжетных балетов, танцсимфоний, надолго наполняющих сердца зрителей чувством прекрасного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова Л. И. Балет Великобритании XX–XXI веков: учеб. пос. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. 184 с.
2. *Vaughan D.* Frederick Ashton and his ballets. London: A. and C. Black, 1977. 522 p.
3. Друскин М. С. История зарубежной музыки XIX века. Вып. 4. Германия, Австрия, Италия Франция, Норвегия, Испания во второй половине XIX века. М.: Музыка, 1983. 528 с.
4. Дудина М. К. Фредерик Аштон — английский балетмейстер: очерк жизни и творчества // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 1. С. 6–15.
5. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
6. *Sorley Walker K.* Ashton, Sir Frederick William Mallandaine (1904–1988), choreographer and director // Oxford Dictionary of National Biography [Электронный

ресурс]. URL: <http://www.oxforddnb.com/view/article/39922> (дата обращения: 03.02.2021).

7. *Haskell A.* The birth of English ballet // *Journal of the Royal Society of Arts.* 1939. Vol. 87. № 4517. P. 784–806.
8. *Ludden K.* My Margot. Prescott: Fonteyn Academy Press Publication, 2014. 346 p.
9. *Morris G.* Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography. London: Dance books, 2012. 238 p.
10. *Рославлева Н. П.* Английский балет. М.: Музгиз, 1959. 160 с.

REFERENCES

1. *Abyzova L. I.* Balet Velikobritanii XX–XXI vekov. Uchebnoe posobie. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj, 2021. 184 s.
2. *Vaughan D.* Frederick Ashton and His Ballets. London: A. and C. Black, 1977. 522 p.
3. *Druskin M. S.* Istoriya zarubezhnoj muzyki XIX veka. Vyp. 4. Germaniya, Avstriya, Italiya Franciya, Norvegiya, Ispaniya vo vtoroj polovine XIX veka. M.: Muzyka, 1983. 528 s.
4. *Dudina M. K.* Frederik Ashton — anglijskij baletmejster: ocherk zhizni i tvorchestva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj.* 2021. № 1. S. 6–15.
5. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
6. *Sorley Walker K.* Ashton, Sir Frederick William Mallandaine (1904–1988), choreographer and director // *Oxford Dictionary of National Biography* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.oxforddnb.com/view/article/39922> (data obrashcheniya: 03.02.2021).
7. *Haskell A.* The birth of English ballet // *Journal of the Royal Society of Arts.* 1939. Vol. 87. № 4517. P. 784–806.
8. *Ludden K.* My Margot. Prescott: Fonteyn Academy Press Publication, 2014. 346 p.
9. *Morris G.* Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography. London: Dance books, 2012. 238 p.
10. *Roslavleva N. P.* Angliiskiy balet. M.: Muzgiz, 1959. 160 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дудина М. К. — аспирант; maria.dudina0410@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dudina M. K. — postgraduate student; maria.dudina0410@gmail.com